

Mechthild Häussler

AGUSTINA BESSA LUÍS, *O MOSTEIRO* (1980)

Agustina Bessa Luís gehört zu den wenigen europäischen Autorinnen, deren Werk breite Anerkennung auch außerhalb des speziellen Kontextes der "Frauenliteratur" findet. Geboren 1922 in der Nähe von Amarante, schreibt Agustina Bessa Luís ihren ersten (unveröffentlichten) Roman im Alter von 16 Jahren. Ihr 1948 erschienener Roman *Mundo Fechado* findet sofort große Beachtung. Für *A Sibila* (1953) erhält sie den Preis "Delfim Guimarães" und im folgenden Jahr noch den "Eça-de-Queirós"-Preis. 1981 wird sie vom portugiesischen PEN-Club für den literarischen Nobelpreis vorgeschlagen. Saraiva und Lopez sehen ihr Werk durch eine radikale 'Negativität' gekennzeichnet, "uma negatividade",

nascida de um ... profundo sentido da decadência na burguesia originariamente rural, e servido por uma extraordinária exuberância, algo indisciplinada, de evocações, pormenorizadas até à alucinação ou amplificadas até aos casos extremamente significativos, eis o que informa os romances caudalosos de um dos mais importantes ficcionistas de hoje ...¹

Doch nicht nur weil alle diese Aussagen ganz besonders auf *O Mosteiro* (1980) zutreffen, erscheint gerade dieser Roman geeignet, einen Einblick in das Roman-schaffen Agustina Bessa Luís' zu geben: Nachdem sich die Autorin in den siebziger Jahren verstärkt dem biographischen Roman gewidmet hatte (u.v.a. *Florbela*, 1979; *Fanny Owen*, 1979; *Sebastião José*, 1981) nimmt sie mit *O Mosteiro* die in ihren Werken der fünfziger Jahre behandelten "temas do matriarcado na administração rural nortenha, incommensuralidade e incommunicabilidade radical das paixões humanas e do insólito-revelação" wieder auf.² Da diese Themen jedoch in den großen Rahmen des Entwicklungsromans eingebettet sind, kann *O Mosteiro* gewissermaßen als Synthese von Agustina Bessa Luís' bisherigem Romanwerk gelten.

Es dürfte kaum möglich sein, die Handlung in ein paar Sätzen zusammenzufassen. Stattdessen soll hier eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten Orte und

1 António José Saraiva/Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora, 1985: 1141. Übersetzung dieser Stelle: "Einer ... Negativität, geboren aus einem ... tieferen Empfinden der Dekadenz im ursprünglichen Land-Bürgertum dient eine außerordentliche und etwas undisziplinierte Fülle an Anspielungen, verkleinert bis zur Halluzination oder erweitert zu außerordentlich bezeichnenden Fällen. Das ist es, was die üppigen Romane eines der wichtigsten zeitgenössischen Erzähler prägt ...".

2 Siehe 1); Übersetzung der Stelle: "*O Mosteiro* übernimmt und verfeinert die Themen des Matriarchats in der nord[portugiesischen] Landverwaltung, die radikale Unvereinbarkeit und Sprachlosigkeit der menschlichen Leidenschaften und des Unerwartet-Geoffenbaren".

Personen gegeben werden. Hauptsächlicher Schauplatz ist ein in Nordportugal situiertes "vale de S. Salvador". Dieses Tal, in dem, zumindest am Anfang des Romans, die traditionellen Sozialstrukturen noch gut funktionieren, ist Inbegriff einer ursprünglichen, als mythisch und sinnlich erfahrenen Provinz. Dem wird die Stadt Porto und das sonstige Land ("o país") gegenübergestellt: dort herrschen Oberflächlichkeit und Dekadenz. Innerhalb des Tals wird eine durch zwei komplementäre Zentren bestimmte Topologie konstruiert: sie umfaßt einerseits den "mosteiro", ein mittelalterliches Kloster, das seit seiner Restauration durch den Abt Cândido als Irrenhaus dient und durch Männer geprägt ist, andererseits den "viveiro" (wörtlich: 'Fischzucht', 'Baumschule', 'Brutstätte'), einen Gutshof, der durch mehrere starke Frauenpersönlichkeiten beherrscht wird. Der Roman beginnt mit einer Besichtigung des "mosteiro", das als Ort des Geistes und der Geschichte, als intellektueller Fluchtpunkt, gewissermaßen ein Widerlager zum "viveiro", dem Ort des "existentiellen" und körperlichen Lebens darstellt. Wenn auch immer wieder vom Leben im "mosteiro" und von seiner Geschichte erzählt wird, werden die Bewohner des "viveiro" doch stärker individualisiert, erscheinen sehr viel mehr denn die Bewohner des "mosteiro" als Menschen von Fleisch und Blut, deren Lebensgeschichte kontinuierlich verfolgt wird. So bildet, entgegen der Vorgabe durch den Romantitel, letztendlich das Familiengut den wichtigeren Schauplatz.

Im Zentrum des Romans steht die dort ansässige Familie Teixeira³, von der in fünf Generationen die Rede ist:

Die unverheirateten Geschwister der dritten Generation, Assunta, Matilde, Aurora und Bento leben zusammen auf dem Familiengut. Assunta trägt am Anfang des Romans den Namen "Assunção" - als Ausdruck ihrer überwältigenden Erscheinung? - und wird als sehr schön beschrieben. Die Männer, die ihr bis ins höhere Alter den Hof machen, weist sie zurück, da sie es vorzieht, mit ihren Schwestern zu leben und sich Stickereien zu widmen; außerdem fühlt sie sich wegen ihrer Hämorrhagien nicht zur Ehe geeignet. Matilde verkörpert den Typus der "androgynen" Frau, sie ist verantwortlich für den Handel und die sonstigen Außenkontakte; sie stellt die Verbindung zum Kloster her. Aurora dagegen ist für die Hausarbeit und die Dinge des täglichen Lebens zuständig; häßlich und kurzsichtig ist sie das praktische und unentbehrliche Komplement zu Assunta und deren ständige Begleiterin. Bento erfüllt trotz seiner Neigung zum Alkohol seine Pflichten als Hausherr. Als Vater mehrerer unehelicher Kinder im Dorf ist er eine schwache und in jeder Hinsicht anspruchslöse Persönlichkeit.

Maria Rosa, die nach einer frühen Romanze mit einem Kuhhirten schnell standesgemäß verheiratet wurde, lebt auf einem Gut namens "Covas do Douro". Als schönste unter den Schwestern verbindet sie mit Assunta ein Frauenleiden, mit der hübschen Noémia die Lust am Geldausgeben. Letztere lebt, ebenfalls unausgefüllt und unglücklich, seit ihrer Heirat in Porto. Ihr Bruder Salvador reist nach Amerika, wo er seine spätere Frau Clarinda kennenlernt und mit ihr flieht. Als Spielbankier reich und wieder arm geworden, schickt er Clarinda nach Portugal, wo sie sich mit

3 Agustina Bessa Luís' Vater Artur Teixeira Bessa war Besitzer des Guts Tavanca (Amarante), cf. Álvaro Manuel Machado. Agustina Bessa Luís, *O Imaginário Total*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983: 19. Es handelt sich hierbei um die bislang einzige literaturwissenschaftliche Monographie zu dieser Autorin.

einem anderen Mann verbindet. Ebenfalls zurückgekehrt, kann sich Salvador auf dem Familiengut nicht mehr richtig einleben. Er läßt sich in Porto als Antiquitätenhändler nieder und lebt dort bis zu seinem Tode in zunehmender Vereinsamung.

Sein Sohn Belchior ist der Protagonist des Romans. Als die Erzählung einsetzt, ist er 13 Jahre alt, woraus sich als ungefähres Geburtsdatum das Jahr 1922 errechnen läßt (was dem Geburtsjahr Agustinas entspricht). Belchior, der seine Ferien regelmäßig auf dem Familiengut verbringt, besucht häufig das Kloster, sei es um historische Nachforschungen anzustellen, sei es um die Geisteskranken zu besuchen. Anläßlich eines Sanatoriumsaufenthaltes seiner Mutter lernt Belchior Otelina kennen, an der er jedoch zu seinem großen Schrecken lesbische Neigungen erkennt. Er heiratet schließlich Lúdia, die von einem krankhaften Ordnungswahn befallen ist. Wie Agustina gibt Belchior letztendlich seine Juristenkarriere auf, um sich auf dem Familiengut ganz der Schriftstellerei zu widmen. Es entstehen zwei erfolgreiche Bücher, *Os Moinhos* und *A Serração*, sowie die unveröffentlichte *Sebastião*-Geschichte. Während Belchior als eher zurückhaltender, introvertierter Kopfmensch dargestellt wird, ist sein Cousin José Bento ein durchsetzungskräftiger, extrovertierter Sportler. Dessen spätere Frau Josefina, die ohne Mutter aufwächst, beginnt siebzehnjährig eine Liebschaft mit dem Senhor da Costa. Obwohl diese Liaison in erster Linie darin zu bestehen scheint, daß sich Josefina in seine Jagdhütte einschließt, um mit den dort befindlichen Waffen zu hantieren, führt ihre Entdeckung dazu, daß Josefina zuerst für eine Weile nach Porto entsandt und dann an Matilde übergeben wird. Das deutsch-jüdische Ehepaar Klarsfeld, das ein Jahr lang Aufnahme im "viveiro" findet, nimmt Josefina bei seiner Abreise mit. Als Josefina nach einigen Jahren anscheinend zweifelhafter moralischer Existenz auf das Gut zurückkehrt, trifft sie dort auf Belchior. Um einen eigenen Haushalt führen zu können, heiratet Josefina für alle überraschend und zu Belchiors großer Enttäuschung den Cousin José Bento. Kurze Zeit später wird sie erschossen in da Costas Jagdhütte aufgefunden.

Zur nächsten Generation gehören eine junge Frau, die Belchior als "Lilith" bezeichnet, und "as meninas", die beiden Töchter Paulinas. Letztere verbringen ihre Ferien auf dem Familiengut, wo sie beim Stöbern nach alten Gegenständen Belchiors *Sebastião*-Manuskript finden.

Die Interpretation soll nun in drei Schritten erfolgen: der erste beschäftigt sich mit der thematischen Ebene des Romans, der zweite ist den Erzählstrukturen gewidmet, der dritte stellt den Roman in den Kontext der *condition moderne*.

Betrachtet man den Roman im Ganzen, so findet man zwar glückliche Frauen und leidlich glückliche Männer - aber kein glückliches Paar. Dies hängt mit der grundsätzlichen Unvereinbarkeit zwischen männlichem und weiblichem Wesen zusammen: Männer und Frauen sind zu unterschiedlich für das Zusammenleben, es gibt kein gemeinsames "terrain", auf das sich eine positive Beziehung gründen könnte (z.B. S. 80⁴).

Für die im "vale de S. Salvador" herrschende Mentalität ist männliche Sexualität ein natürliches, selbstverständliches Bedürfnis. Deshalb sind ethische Vorschriften

4 Diese und alle folgenden Angaben in Klammern beziehen sich auf die Seitenzahlen der Textausgabe des Romans, erschienen bei Guimarães Editores (Lisboa), ³1984. Eine deutsche Übersetzung liegt zur Zeit leider noch nicht vor.

in diesem Bereich kaum maßgeblich, sodaß selbst Vergewaltigung, Inzest und die Zeugung von "bastardos" sozial nicht geahndet werden (z.B. 63, 79). Doch auch sonst scheinen Männer eher außerhalb zu stehen: keinem der dargestellten Männer gelingt es, sich verantwortungsvoll in Familie und Gesellschaft zu integrieren. So wird der "viveiro" von starken Frauenpersönlichkeiten beherrscht, während z.B. Bentos Rolle allein darin besteht, den Knechten gegenüber Autorität auszuüben. Die anderen Männer der Familie verlassen deshalb konsequenterweise das Tal.

Kann man von Belchior aus verallgemeinern, ist der ideale Beruf für einen Mann der des Schriftstellers. Insbesondere die damit verbundene Beschäftigung mit Geschichte scheint dem männlichen Wesen zu entsprechen - dies zeigen nicht nur Belches Forschungen und die anscheinend glückliche Existenz der Mönche und Äbte im Kloster, sondern auch das Leben der "doidos" (Irren), die sich mit historischen Personen identifizieren und geschichtliche Ereignisse nachspielen. Durch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte scheinen die auftretenden Männer in die Lage versetzt zu werden, ihre eigene Geschichte gleichermaßen therapeutisch zu verarbeiten. Verwirklichen läßt sich eine glückliche männliche Existenz unter diesen Bedingungen vor allem im Kloster bzw. Irrenhaus.

Komplementär dazu ist das Frauenbild: Gelebte weibliche Sexualität erscheint als grundsätzlich unmoralisch. Steht der männliche Geschlechtstrieb gewissermaßen außerhalb der Kultur, ist ihr gegenüber indifferent, so ist weibliche Geschlechtlichkeit absolut unvereinbar damit. Am anderen Geschlecht interessierte Frauen werden, wenn nicht als geschmacklos (Clarinda) oder primitiv (Otelina), so doch zumindest als unkultiviert (Josefina) beschrieben. Das positive Gegenbild dazu ist die schöne, kluge und geschmackssichere Assunta, die sich durch ihre Hämorrhagien Leiden und Verzicht auferlegt. Besonders innerhalb der Ehe ist den Frauen ein erfülltes Leben verwehrt: Verheiratete Frauen leiden unter der Tyrannei oder der Unzuverlässigkeit ihres Mannes. Da solchermaßen unglückliche Frauen problematische Beziehungen zu ihren Söhnen unterhalten, pflanzt sich das psychische Elend von Generation zu Generation fort. Die einzige (moralisch anerkannte) Alternative zum Unglück in der Ehe ist das Leben der Frauen im "viveiro". Denn im Gegensatz zu den Männern scheint den Frauen die Welt des Geistigen nicht offenzustehen: keine der Frauen bis einschließlich Belches Generation ist geistig tätig. So sind auch die im "mosteiro" untergebrachten geisteskranken Frauen lediglich zu monotonen Handarbeiten fähig, während die Männer zum Teil erstaunliche Kunstwerke schaffen (112).

Trotzdem ist diese grundsätzliche Unvereinbarkeit des männlichen und des weiblichen Wesen, die die Menschen vor die Wahl stellt, ehelos zu bleiben oder unglücklich zu werden, nicht das letzte Wort des Romans. Es ist die Beschreibung eines Zustandes (wie sich später noch zeigen wird, aus der Perspektive einer ganz bestimmten Person), der zwar fast den ganzen Roman über dominant scheint, an dessen Ende aber weitgehend durchbrochen ist. Sucht man nun rückblickend nach den Anfängen dieser Entwicklung, so stellt man fest, daß sich Ansätze bereits sehr früh andeuten. Schon Belches Tante Matilde integriert nicht nur selbst männliche Rollenelemente, sie kann auch bei ihren Verhandlungen auf sachlicher Ebene mit Männern umgehen, ohne dabei ihre Weiblichkeit zu verneinen (z.B. 31, 117). Josefina, die bereits der nächsten Generation angehört, widersetzt sich einschränkenden Normen auf äußerst radikale Weise. Bezeichnenderweise ist es auch wieder Matilde, die sich mit ihr solidarisiert (108). Josefinas Revolte ist jedoch noch weitgehend

blind und muß deshalb fast zwangsläufig in Scheitern und Selbstzerstörung enden. Dagegen scheint "Lilíth" auf eine fast wunderbare Weise die Josefina fehlende Geistigkeit zu besitzen (227). Als selbstbewußte, intelligente und gebildete Frauen, die ihre Körperlichkeit auf eine natürliche Weise integrieren, treten dann in der jüngsten Generation die Töchter Paulinas auf (233-6). Daß es sich dabei nicht nur um eine punktuelle, zufällige Entwicklung handelt, bestätigt das am Ende des Romans ebenfalls veränderte Verhalten der Mädchen im Tal.

Ein weiteres zentrales Thema des Romans ist das Schreiben als Verarbeitung der persönlichen und der gesellschaftlichen Geschichte. Für Belchior dient das Schreiben dazu, Emotionen zu kanalisieren und zu reflektieren. Als ihm im Laufe seiner Entwicklung die gewohnte Umgebung des Tals problematisch wird, verfaßt er zwei Bücher über lokale Bräuche und Techniken, in der Hoffnung, so, auf einer reflektiven Ebene, eine Beziehung zu der ihn umgebenden Realität zu gewinnen. Seine Darstellung eines durch Angst zur Rastlosigkeit getriebenen S. Sebastião ist gewissermaßen eine karikaturale Rache an seinem Cousin José Bento, der ihm immer als Vorbild hingestellt wurde; in den Frauengestalten verarbeitet er seine Beziehung zu den Tanten, vor allem aber die durch Josefina ausgelöste Verunsicherung. Das *Sebastião*-Buch ist durchzogen von Kindheitserinnerungen, die in der Regel nur assoziativ angebunden sind. Obwohl das Sebastião-Kapitel aufgrund des Erzählerwechsels einen Einschub bilden müßte, integriert es sich so nahtlos in das Gesamtgefüge des Romans. Um durch das Schreiben jene von der eigenen Unsicherheit erlösende Objektivität zu erreichen, häuft Belchior eine Vielzahl von Fakten und Quellen an, deren Interpretation ihn jedoch nie zu befriedigen vermag. Obwohl er immer wieder betont, eine letztgültige Erklärung für das Verschwinden des Königs könne nicht gegeben werden, unterliegt auch er dem diesbezüglichen "Erklärungszwang": Seine Sebastião-Geschichte dokumentiert so nicht nur die bisherige Tradition, sondern wird auch zu deren letztem Glied.⁵ Die immer wiederholte Behauptung, Sebastião

-
- 5 Nach der Schlacht von Alcácer-Quibir (1578), die zur Folge hat, daß Portugal in Personalunion mit Spanien regiert wird, wodurch später das Kolonialreich fast völlig an Holland und England verlorengeht, ist der junge portugiesische König D. Sebastião verschwunden, anscheinend ohne daß man ihn fallen gesehen oder später seine Leiche gefunden hätte. Aus der Hoffnung, Sebastião kehre eines Tages zurück, um Portugal vom spanischen Joch zu befreien und dem Land seine einstige Größe wiederzugeben, entsteht der sogenannte "Sebastianismo", der sich dazuhin mit anderen, schon bestehenden Tradition messianischer Heilserwartung mischt und einen der wichtigsten, wenn nicht den wichtigsten Kristallisationspunkt portugiesischer Nationalidentität darstellt. In der *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Lisboa - Rio de Janeiro o.J.) wird die Tradition des "Sebastianismo" folgendermaßen beschrieben (Übersetzung von mir): "Die Wurzel des allgemeinen Phänomens des Messianismus, die wir als die Lehre vom Verhüllten ('encobertismo') bezeichnen können, ist der hebräische Messianismus, der bei uns seinen Ausdruck in den berühmten Erkenntnissen des Schuhmachers Bandarra fand, und durch Neu-Christen verbreitet wurde ...". Als sich - verstärkt durch ähnliche Traditionen in Spanien - bei den Juden sekuläre Messiaserwartungen verbreitet hatten, "hielten sie die Umstände für günstig zur Entfaltung des *Sebastianismo*, als D. Sebastião während der Schlacht von Alcácer verschwand, ohne daß es sichere Zeugen für seinen Tod gegeben hätte. Nachdem einige Jahre vergangen waren, erweiterte sich der sebastianistische Glaube, und der *Verhüllte* war nicht mehr nur D. Sebastião, sondern bezeichnete einen Erlöser im Allgemeinen. Der so erweiterte Glaube wurde nun bewußt für politische Zwecke kultiviert. Dies taten portugiesische Kirchenleute, vor allem die

sei im Grunde ein ängstlicher Mensch gewesen - das entsprechende Kapitel ist mit "o medo" überschrieben - sagt so trotz allem Streben nach Objektivität mehr über die Beziehung des Autors zu seinem Cousin als über die historische "Wahrheit".

Trotz zahlreicher Einschübe auf der Erzählebene, die zum Teil ausführliche Erörterungen zu den unterschiedlichsten Themen beinhalten und *O Mosteiro* weit weg vom naturalistischen Roman rücken, wird dem Leser die durch den Roman aufgebaute Welt äußerst lebendig und real. So soll nun der Frage nachgegangen werden, durch welche erzählerischen Mittel jener für das Buch so charakteristische *effet du réel* zustande kommt.

Ein wichtiger Faktor ist bestimmt inhaltlicher Natur: Viele der Bilder entsprechen vor-bewußten Grundmustern, die, sei dies nun allgemein-menschlich bedingt oder kulturell vermittelt, jeden Menschen unseres Kulturkreises emotional ansprechen. Das heißt, der Leser wird gewissermaßen eingefangen in ein Netz von Symbolstrukturen, das vollständig zu entwirren den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. (Man denke z.B. an die Symbolik des Weiblichen und des Männlichen als biophiles versus nekrophiles Prinzip, die symbolische Bedeutung der Waffen, die sinnliche Dimension des Schmutzes und des Waschens, die "Tiefe" der "Provinz" etc.)

Auf der Kapitelebene folgt der Romantext grob dem chronologischen Ablauf. Die in den Kapitelüberschriften signalisierten Themen bilden Schwerpunkte der Entwicklung des Protagonisten innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts. Nach einer mit "Belchior" überschriebenen Einleitung (I) wird im zweiten Kapitel ("o viveiro") das von Frauen beherrschte Haus der Kindheit beschrieben, das dritte Kapitel, "os doidos", ist der geistigen Initiation und dem Leben im "mosteiro" gewidmet,

Jesuiten in ihrer Propaganda gegen Kastilien. Von Pater Manuel da Veiga erschien 1605 das Leben des Simon Gomes (*A Vida de Simão Gomes*) ..., das die Voraussagen des 'heiligen Schuhmachers' feierte; vielen Jesuiten-Patern wurden prophetische Visionen zugesprochen, und der Herzog von Bragança, der zukünftige João IV, wurde als der wahre Verhüllte, wie er in den Prophezeiungen angekündigt ist, bezeichnet. ... Nach 1640 war der größte Fürsprecher der 'Lehre vom Verhüllten', wie man sie in den Erkenntnissen Bandarras findet, der Pater António Vieira, dessen prophetischen Patriotismus António Sérgio als eine einfache Anwendung oder Ausweitung der exegetischen Methoden auf die 'Figuren' ('Figuras') betrachtet. Von nun an erstarkte der *Sebastianismo* (im weiteren Sinne der Lehre vom Verhüllten) in allen Krisenzeiten, wie zum Beispiel während der französischen Invasionen; und als 1910 die Republik ausgerufen wurde, behaupteten manche Leute aus dem Volk, daß sie von Bandarra vorausgesagt worden wäre. Oliveira Martins und andere sahen im *Sebastianismo* eine Äußerung des Genies des portugiesischen Volkes, was als Beweis für seine Zugehörigkeit zur keltischen Rasse betrachtet wurde. 1920 vertrat António Sérgio die These, daß der *Sebastianismo* nichts spezifisch Portugiesisches sei, noch etwas Rassenspezifisches, sondern sich durch historische Umstände und intellektuelle Einflüsse erkläre (*Interpretação não-romântica do sebastianismo*, no. 1. der *Ensaios*). Sowohl Sérgios Theorie zum *Sebastianismo*, als auch seine Meinung über D. Sebastião, den Sérgio als einen unfähigen Schwärmer ('pateta incapaz') beschreibt, der allen Klassen der portugiesischen Gesellschaft seinerzeit schadete und dessen Afrika-Feldzug eine einfache Folge eben dieser Unfähigkeit war, riefen lebhaften, breiten und empörten Widerstand hervor, dessen herausragendster Vertreter Carlos Malheiro Dias war, der eine berühmte Polemik mit ihm ausfocht. Später gab allerdings sogar Malheiro Dias zu, daß der Autor der *Ensaios* recht hatte, was er in einem Interview mit dem *Diário de Lisboa* offiziell anerkannte" (Vol. XXVII, S. 10-1.).

das vierte, mit "a sedução" überschriebene Kapitel beschäftigt sich vorwiegend mit der erotischen Initiation, während die abschließende Sebastião-Geschichte (V) unter vielem anderen die Mutter-Sohn Beziehung reflektiert. Man könnte die Abfolge der Kapitel als abwechselnde Dominanz männlicher und weiblicher Einflüsse in der Entwicklung des Protagonisten verstehen, wobei das erste und das letzte Kapitel jeweils ein Stadium der relativen, zuerst unbewußten, dann bewußten, Integration beider Seiten repräsentieren.

Innerhalb der Kapitel ergibt sich der Zusammenhang der einzelnen Textstücke aber meist assoziativ und weitgehend unabhängig vom zeitlichen Ablauf. Manchmal genügt ein Stichwort, um ganze "Erinnerungs-" und "Reflexionskaskaden" auszulösen. Offensichtlich ist hier nicht ein willentlich sich erinnerndes, Inhalte hierarchisierendes, rationales Erzählerbewußtsein am Werk, sondern die "Macht" der Dinge und der Bilder. Diese scheinen sich gewissermaßen von selbst mitzuteilen, so daß das Erzählerbewußtsein zu deren bloßem Spiegel wird. Um intersubjektiv verständlich zu sein, setzt solches "psychisches Rohmaterial" eine bestimmte Rezeptionshaltung voraus: Genau wie der Erzähler muß der Leser die Bilder emotional auf sich wirken lassen. Dies bedeutet eine Identifikation mit dem Erzählerbewußtsein und läßt den Text für den Leser zur Simulation eigenen Sich-Erinnerns werden.

Der Roman wird von verschiedenen thematisch bestimmten Erzähl- und Reflexionssträngen durchzogen. Diese mehr oder weniger bedeutenden Stränge sind nicht einer nach dem anderen angeordnet, sondern oft sehr klein zerstückelt und ineinander integriert, über das ganze Buch verteilt. Trotzdem bleibt der Roman im traditionellen Sinne - als eine Geschichte zusammengesetzt aus verschiedenen Begebenheiten - verständlich. Wie aus dem oben Gesagten zu entnehmen, kann dies bestimmt nicht einem allwissenden auktorialen Erzähler zu verdanken sein, der alle Fäden in der Hand hielt und nun den Leser behutsam durch das Labyrinth begleitete.

Statt dessen entsteht Kohärenz oft durch einfache Wiederholung: Vieles wird zwei- oder mehrfach mitgeteilt, zahlreiche Vor- und Rückgriffe sichern die Einheit der oft durch zahlreiche Seiten unterbrochenen Stränge. Auch dies dient dem *effet du réel*: Wie in der Wirklichkeit begegnet der Leser zu unterschiedlichen Momenten immer wieder identischen Bildern von Gegenständen, denen damit ein von Information und Wahrnehmung unabhängiger Status zuzukommen scheint. Der Leser "kommt nochmals vorbei" - so wie wir wieder und wieder Dinge des täglichen Lebens wahrnehmen, ohne etwas neues an ihnen festzustellen. Damit ist der Leser nicht mehr Empfänger von Informationen über Dinge, sondern scheint selbst teilzunehmen am Prozeß der Beobachtung.

O Mosteiro ist ein Roman im traditionellen Sinne, das heißt ein Text bestehend aus Dialog, Bericht, Beschreibung und Reflexion. Gerade für einen modernen Roman ist es allerdings ungewöhnlich, daß der Erzähler-Reflexion so großer Raum gegeben wird. Oberflächlich betrachtet ist die Erzählsituation eindeutig: Der Erzähler ist unsichtbarer Zuschauer der von ihm berichteten Ereignisse. Von Zeit zu Zeit verweist er auf sich in der ersten Person, ansonsten manifestiert er sich durch gelegentliche ironische Distanzierung des Erzählten. Obwohl seine deutlich subjektiven Reflexionen und Beschreibungen ihm einen ganz bestimmten "Charakter" geben, hüllt er sich in neutrale Anonymität. Damit wäre *O Mosteiro* ein "auktorialer Ro-

man" im Sinne von Stanzel.⁶ Hierzu steht auch keineswegs in Widerspruch, daß Erleben, Denken und Fühlen eines einzelnen Protagonisten stark im Vordergrund stehen. Auffällig ist dagegen, daß die Gedanken des Protagonisten oft nicht deutlich von "allgemeinen", d.h. Erzählerreflexionen abgegrenzt sind, und daß der anonyme Erzähler manchmal die Unwissenheit des Protagonisten teilt. Hinzu kommt, daß der Protagonist selbst Autor eines Buches ist, dessen *écriture* sehr der des "auktorialen" Teils des Romans ähnelt. All dies scheint wiederum mehr auf eine "personale" Erzählsituation hinzudeuten. Tatsächlich wohnen wir auch in dieser Hinsicht einer Entwicklung bei: Sowohl die quantitative Bedeutung der Reflexionen als auch ihr Abstraktionsgrad ist am Anfang des Romans noch relativ gering. Beide wachsen dann aber immer mehr an - genauso wie allgemeine Erörterungen und Belches "Innenleben" kontinuierlich stärker ineinanderfließen. Somit dominiert zuerst eine auktoriale Perspektive, die sich die Sichtweise des 13jährigen Protagonisten Belche völlig unterordnet. Zusammen mit dessen allmählicher Reifung gewinnt dann die "personale" Perspektive immer mehr an Gewicht, bis schließlich im Sebastião-Kapitel die personale Sichtweise selbst zur auktorialen wird. Wie der *effet du réel*, der dem Leser suggerierte, er wohne selbst dem dargestellten Prozeß bei, wirkt auch das allmähliche Sich-Manifestieren von Belches Sichtweise: Man liest nicht nur über Belches Entwicklung, sondern man liest vermittelt durch sie. Der Erkenntnis-Prozeß und seine Vermittlung sind identisch.

So gelingt es, den Leser und Interpreten in die hermeneutische Dynamik des Romans zu verwickeln: Sucht man - wie Belchior in seiner Sebastião-Studie - nach der objektiven "Bedeutung" des Erzählten, meint man sich immer wieder auf die eigenen Obsessionen zurückgeworfen. Eine kritische Überprüfung ergibt dann zwar, daß sich die meisten als rein "subjektiv" erachteten Gesichtspunkte tatsächlich durch den Text belegen lassen. Trotzdem erscheinen sie als nur partielle Wahrheiten, die, weit davon entfernt, die ganze Tragweite des Romans zu erfassen, durch andere Aussagen vielfach relativiert werden müssen. So entstehen immer neue Ansätze, das fehlende zu ergänzen, um endlich zu einer "ausgewogenen" Interpretation zu gelangen. Wie im Falle der Sebastianismo-Tradition ist aber auch hier die Suche nach dem einenden Begriff, nach der umfassenden Theorie, nach der "eigentlichen" Tiefenstruktur - hoffnungslos. In beiden Fällen führt die immer wieder erneuerte hermeneutische Anstrengung nur zu jener immer erneuerten "desilusão", die einen der Schlüsselbegriffe dieses Romans bildet.

Etwas erzählen heißt ja: etwas Besonderes zu sagen haben, und gerade das wird ja von unserer verwalteten Welt, von Standardisierung und Immergleichheit verhindert. ... Nicht nur, daß alles Positive, Greifbare, auch die Faktizität des Inwendigen von Information und Wissenschaft beschlagnahmt ist, nötigt den Roman damit zu brechen und der Darstellung des Wesens oder Unwesens sich zu überantworten, sondern auch, daß, je dichter und lückenloser die Oberfläche des gesellschaftlichen Lebensprozesses sich fügt, um so hermetischer dieser als Schleier das Wesen verhüllt. Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten,

6 Franz Stanzel, *Typische Formen des Romans* (1964). Göttingen: Vandenhoeck, 1974.

der indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.⁷

Während die meisten der in jüngerer Zeit in Nordeuropa entstandenen Romane diese These Adornos zu bestätigen scheinen, konnte im Jahre 1980 in Portugal ein zumindest vordergründig traditioneller, realistischer Roman wie *O Mosteiro* entstehen. Damit stellt sich die Frage, auf welche Weise es Agustina Bessa Luís hier gelingt, mit der sprachlichen und inhaltlichen Problematik realistischen Erzählens in der Moderne umzugehen.

Es wurde bereits ausgeführt, wie sehr auf formaler Ebene die Konkurrenz zum informativen, wissenschaftlichen, rein Referentiellen vermieden wird. Bis an die Grenze des gattungsmäßig noch möglichen wird der Text zum selbständigen Gegenstand, die poetische Sprachfunktion dominant.

Auf der inhaltlichen Ebene könnte man das Prinzip dieses Romans dann darin vermuten, daß er sich auf eine kleine, noch heile Welt als Schauplatz beschränkt. Sicher spielt hier eine Rolle, daß die von Adorno formulierten Auswirkungen der rein technisch orientierten Massengesellschaft in Portugal noch nicht so mächtig sind wie im hochindustrialisierten Nordeuropa. Dies wäre um so zutreffender, als der eigentliche Schauplatz ja ein abgelegenes Tal ist, demgegenüber das restliche Land und die Stadt Porto schon als Orte beunruhigender Modernität und Unübersichtlichkeit erscheinen. Trotzdem ist *O Mosteiro* kein Heimatroman; hier wird weder der Horizont künstlich verengt, noch die Provinz idealisiert. Im Gegenteil: Die traditionellen Lebensbedingungen und die dazu gehörigen sozialen Gesetze werden einer zwar verständnisvoll-erklärenden, aber auch kritischen Reflexion unterzogen. Dies geschieht vor dem Hintergrund der europäischen Kulturtradition: Neben zahlreichen impliziten Anspielungen, zu denen nicht zuletzt das Konzept des Entwicklungsromans zu rechnen wäre, lassen sich auf den 319 Seiten mindestens 56 explizite Referenzen, von der Bibel über Wagner und Freud bis zum *Tod in Venedig* zählen. Trotzdem läßt dieser weite Horizont den Roman nicht ins Bodenlose, Beliebige abstürzen.

Im Zentrum des Romans steht eine Familie: Die Familie zeichnet sich durch genau die Eigenschaften aus, die der modernen Massengesellschaft laut Adorno fehlen: Sie ist ein sinnvoll strukturiertes System, das wie selbstverständlich über Kausalität und Chronologie verfügt. Das Verhältnis seiner Elemente zueinander ist deutlich erkennbar: man ist Vetter und Base, Onkel und Nefte etc. Obwohl - oder gerade weil - jeder im Hinblick auf die Familie eine bestimmte Funktion erfüllen muß, ist er etwas ganz Besonderes und unersetzlich. Grundsätzlich ist einer Erzählung über eine Familie ein Minimum an Handlung garantiert: Zeugung, Geburt und Tod bilden eine chronologisch geordnete Kausalkette. Eine Familienerzählung kann deshalb unendliches Material aufnehmen, ausschweifen in Vorzeiten, ihre Mitglie-

7 Theodor Adorno, "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" (1958), in: Heinz Ludwig Arnold/Theo Buck (Hg.), *Positionen des Erzählens: Analysen und Theorien zur Literatur in der Bundesrepublik*. München: Beck, 1976: 10. Als weitere wichtige Stimme zu dieser Problematik wäre zu nennen: Reinhard Baumgart, *Aussichten des Romans oder: Hat Literatur Zukunft?* Frankfurter Vorlesungen, Neuwied: Luchterhand, 1968.

der auf andere Kontinente begleiten, ohne daß der Bezug des "Einzelnen" zum "Ganzen" gefährdet wäre.

Nach außen hin ist die Familie weder ein Wassertropfen im Ozean noch eine Monade: Es ist eindeutig, wer in welchem (Verwandschafts-) Grade dazugehört, dennoch lassen sich problemlos Beziehungen nach außerhalb aufzeigen. Für den Roman bietet diese relative Geschlossenheit des Systems Familie Ansätze auch zur zeitlichen Strukturierung: Es ergeben sich immer wieder sinnvolle Einschnitte, besondere Ereignisse, wo z.B. die Erzählung beginnen kann. Trotzdem bleibt durch die Generationenabfolge eine zeitliche und erzählerische Kontinuität gewährleistet. In *O Mosteiro* wird dies vor allem am Schluß des Romans deutlich: Eine Phase der Familiengeschichte geht zu Ende, weshalb es einsichtig ist, daß der Roman an dieser Stelle schließt. Dies bedeutet aber nicht, daß nun alles abstürbe und vergeblich gewesen wäre: Die vierte Generation ist bereits dabei, den Fortgang auf die ihr eigene Weise in die Hand zu nehmen.